

Análisis comparativo de la música:

Paris, Texas – Hasta que llegó su hora

Por Matías Boero Lutz,

Université Haute Bretagne Rennes 2, Abril – 2004

DOI :

Resumen

Estudio analítico del uso de la música en dos películas importantes de la historia del Cine con aparentemente grandes diferencias argumentales pero con muchas similitudes artísticas en su puesta en escena donde el sonido y la música ejercen una función fundamental en el sentido de la narración. Conoceremos el perfil de los directores y compositores de estos dos clásicos y analizaremos a partir de ejemplos concretos el control que ejercen en cada una de sus disciplinas para dotar de un gran poder sensitivo, narrativo y funcional en sus respectivas obras.

Palabras clave

Planos sonoros, leitmotiv, western, travelling, espacio-temporal, flashback, elipsis.

1. Introducción

A través de este artículo vamos a intentar hacer un análisis comparativo de la música de dos clásicos del cine de épocas bien diferentes: *París, Texas*, de **Wim Wenders** y *Hasta que llegó su hora* de **Sergio Leone**, destacando sobre todo la función de los sonidos, los silencios y los temas musicales que intervienen en una película narrativa.

Es importante destacar que a lo largo de la historia del Cine, el elemento sonoro en las películas siempre ha sido un componente fundamental hasta el punto de influenciar claramente en el resultado final de una obra. La música llega emocionalmente al espectador y su presencia sonora acompaña casi siempre el relato cinematográfico.

En la época del cine mudo, la mayoría de proyecciones públicas estaban acompañadas por una música tocada en directo por un compositor. Poco más tarde, los realizadores como **Eisenstein**, **Abel Gance** y otros, comenzaron a componer música para algunas de sus propias películas. Esto dio lugar a la explotación comercial de bandas sonoras musicales y al éxito de algunas canciones promocionadas por las películas: *El ángel azul* (1929-1930), de **Joseph Von Stenberg**, *El puente sobre el río Kwai* (1957), de **David Lean**; *Solo ante el peligro* (1952) de **Fred Zinneman**; *Moulin Rouge!* (1953), de **John Huston**...

Como podremos constatar a partir de ejemplos precisos en el análisis de estas dos películas, la música es un componente de estrategia narrativa. Posee diferentes funciones y ayuda a resaltar ciertas secuencias o a dotar de información determinados datos del relato (“*leitmotiv*”). Cuando la música parece surgir de ninguna parte (“*música de foso*”, música exterior al mundo “*diegético*”...), su papel se asemeja entonces al de un narrador, un comentarista, pudiendo llegar a sugerir todo tipo de sensaciones (tensión dramática, emoción amorosa, tristeza contenida...)

Ambas películas comprenden características muy similares desde el punto de vista de su estructura, su temática y su relación con la música. Aunque la música del film de **Sergio Leone** es mucho más rica y compleja en su función respecto a las imágenes y por ello estaremos más atentos al análisis musical de éste largometraje.

A) *Hasta que llegó su hora*

« *Cera una volta il West* » con **Henry Fonda** (Frank), **Charles Bronson** (Harmonica), **Claudia Cardinale** (Jill), **Jason Robards** (Cheyenne), **Gabriele Ferzetti** (Morton); **Realización: Sergio Leone**; Guion: **Sergio Leone, Sergio Donatti**, basada en una historia de **Sergio Leone, Dario Argento** et **Bernardo Bertolucci**, Fotografía: **Tonino Delli Colli**, Música: **Ennio Morricone**, Montaje: **Nino Baragli**, Producción: **Fulvio Morsella**, Italia, 1968. Duración de la versión integral: 2h50.

Sergio Leone, (1921-1989) realizador italiano que empieza su andadura como director en 1960 dirigiendo un “*peplum*”, *El coloso de Rodas*, antes de convertirse en el “creador” del western italiano, hoy en día conocido como “*spaghetti western*”. Nacido del barroco italiano, este género se basa en clichés del western americano clásico pero le añade abundantes dosis de violencia y erotismo. Podremos encontrar en este tipo de películas ambientadas con cierta habilidad, las convenciones de la novela picaresca, de la “Ópera Bouffe” y de la “Comedia del Arte”. El director italiano declarará al respecto: « *He abordado el género con una gran ironía, con un gran amor y poniendo en primer plano mi preocupación por la autenticidad* ». **Leone** se impuso con su famosa trilogía *Por un puñado de dólares* (1964), *La muerte tenía un precio* (1965) y *El Bueno, el Feo y el Malo* (1966). Con *Hasta que llegó su hora*, el realizador da un paso hacia adelante en la puesta en escena de la mitología del western pero destilando un cierto tono ácido. Se orienta sobre todo hacia un mundo en proceso de cambio, donde el heroísmo de los obreros es confrontado duramente con las nuevas apuestas del mercantilismo industrial. El gran éxito comercial de la película le permitió finalizar su trilogía con *Duck, You Sucker* (1971) y *Érase una vez en América* (1983).

Ennio Morricone, nace en Roma en 1928. Empieza a componer particiones para la música de comedias, género que marca su entrada en el cine. Bajo el mote de “**Dan Savio**”, compone la música melancólica del primer western de **Leone**, *Por un puñado de dólares*. Un triunfo internacional que desembocará en una larga serie de westerns menores y mayores. **Morricone** utiliza instrumentos solistas y crea fuertes ritmos de gran eficacia. Su éxito hace de él uno de los músicos más importantes de Italia y en el extranjero. Su obra estará asociada a realizadores como **Petri, Mauro Bolognini, Giuliano Montaldo, Alberto Bevilacqua, Dario Argento, Aldo Lado, Henri Verneuil**... Otras películas importantes que contribuyen a su discografía son : *1900* (**Bernardo Bertolucci**, 1976) ; *Vicios pequeños* (**Edouard Molinaro**, 1978) ; *White Dog* (**Samuel Fuller**, 1982) ; *Érase una vez en América* (**Sergio Leone**, 1984) ; *La Misión* (**Roland Joffé**, 1986) ; *Los intocables de Eliot Ness* (**Brian de Palma**, 1987) ; *Frenético* (**Roman Polanski**, 1988) ; *Cinema Paradiso* (**Guiseppe Tornatore**, 1989) ; *Sostiene Pereira* (**Roberto Faenza**, 1995) ; *Lolita* (**Adrien Lyne**, 1997) ; *Giro al infierno* (**Oliver Stone**, 1997) ; *Vatel* (**Roland Joffé**, 2000) ; *Misión a Marte* (**Brian de Palma**, 2000)...

B) *Paris Texas*

« *Paris, Texas* », con **Harry Dean Stanton** (Travis), **Nastassja Kinski** (Jane), **Dean Stockwell** (Walter), **Aurore Clément** (Claire), **Hunter Carson** (Hunter) ; Realización : **Win Wenders** ; Guion : **Sam Shepard**, Adaptación : **L.M. Kit Carson** ; Fotografía : **Robby Muller** ; Música : **Ry Cooder**, interpretada por **Ry Cooder**, **David Lindley**, **Jim Dickinson** ; Montaje : **Peter Przygodda** ; Producción : **Chris Sievernich**, **Anatole Dauman**, **Pascale Dauman**, Alemania-Francia, 1984 ; Versión integral : 2h20.

Con *Paris, Texas* (Palma de Oro en 1984), **Win Wenders** nos muestra su relación con Estados Unidos. En todas sus anteriores películas el país norteamericano siempre había estado presente tanto como decorado real o soñado, como un objetivo a alcanzar o como una amenaza a evitar. **Wenders**, inspirado por el cine y el rock alternativo norteamericano se ha convertido para los cinéfilos en uno de los grandes baluartes que representa la conexión con el sueño americano cada vez más inalcanzable.

Wenders, (nacido después de la guerra y marcado por la cultura popular americana), se marca como desafío realizar una película americana sin renegar su cultura de cinéfilo europea. Absorbe una gran variedad de influencias, empezando por **Anthony Mann** hasta **Michelangelo Antonioni**, de **John Ford** hasta **Jean Luc Godard**, el romanticismo alemán, **Bob Dylan**... Enmarcada dentro de lo que llamamos “*road movie*” o cine errante, el film recorre todas las vertientes del cine americano, del western al melodrama pasando por la comedia y el documental.

Coproducción franco-alemana, *Paris, Texas* no es una película norteamericana, a pesar de tratar con un material típicamente de ese cine. El título de la película es particularmente honesto para una producción que contrasta con una visión europea y una leyenda americana. Los dos actores americanos (**Harry Dean Stanton** y **Dean Stockwell**) y las dos actrices europeas del film (**Aurore Clément** y **Nastassja Kinski**) marcan la doble filiación original de la producción.

Debemos a **Wim Wenders** la realización de las siguientes películas: *Falso Movimiento* (Falsche Bewegung), 1974 ; *El amigo americano* (Der Amerikanische Freund), 1977 ; *El hombre de Chinatown* (Hammett), 1982 ; *Tokio-Ga* (Tokyo-Ga) 1985; *El cielo sobre Berlín* (Der Himmel über Berlin) 1987; *Hasta el fin del mundo* (Bis ans Ende der Welt), 1990; *¡Tan lejos, tan cerca!* (Im weiter ferne, so nah/ Far away, so close) 1993; *Más allá de las nubes* (Al di là delle nuvole) con **Michelangelo Antonioni**, 1995 ; *A Trick of Light* (Die gebrüder skladanowsky), 1996 ; *El final de la violencia* (The end of violence), 1997 ; *Buena Vista Social Club*, 1998 ; *El hotel del millón de dólares* (The Million Dollar Hotel), 2000.

Nacido en Los Ángeles en 1947, **Ryland Peter, “Ry” Cooder**, es uno de los guitarristas de blues más grandes de su generación. Empezó a usar un banjo (<http://es.wikipedia.org/wiki/Banyo>) en sus composiciones y después añadió una mandolina y un “*bottleneck*” (<http://es.wikipedia.org/wiki/Bottleneck>) para su guitarra de blues, lo que le convertiría en su marca autoral. Ha tocado junto a artistas como *Gordon Lightfoot*, *The Rolling Stones*, **Eric Clapton**, **Randy Newman**, **John Lee Hooker** y muchos más. Ha realizado también varios albums: *Ry Cooder* (1970), *Boomer's Story* (1973), *ChickenSkin Music* (1975), *Jazz* (1978), *Borderline - The Slide Area* (1982) y *Get Rhythm* (1987).

Empezó a componer música para películas a finales de los 60, contribuyendo a bandas sonoras de títulos como “*Candy*” (1968), “*Performance*” (1970), antes de componer en solitario la música de “*Blue Collar*” en 1978. A partir de entonces, comenzó a trabajar en las bandas sonoras de *Goin' South* (1979), *The long Riders* (1980), *Paris, Texas* (1984), *Streets of Fire* (1984) - sustituyendo al compositor **James Horner**, *Last Man Standing* (1996) - sustituyendo esta vez a **Elmer Bernstein**, y *Primary Colors* (1998). Fuera de su trabajo de la industria del cine, **Cooder** ha colaborado con artistas de la escena mundial como **Ali Farka Toure** y figuras cubanas legendarias como **Gato Barbieri**, **Compay Segundo**, **Ibrahim Ferrer** y **Rubén González** para el documental *Buena Vista Social Club* (1998).

2. La introducción y el comienzo de la película

Desde las primeras escenas de ambas películas, la música juega un papel fundamental con respecto a la imagen. Empecemos por analizar los títulos de crédito y cómo estos irán acompañados al ritmo de la música.

Recordemos el comienzo memorable de la película de **Leone**; nos encontramos en alguna parte de Arizona, en una desierta y aislada estación de ferrocarril. Tres hombres de aspecto amenazante (interpretados por **Woody Strode**, **Jack Elam** y **Al Mulock**) se acercan a la estación vistiendo largas chaquetas. El jefe de la estación les ofrece billetes, pero ellos no contestan. Lo encierran y en el momento en que la puerta se cierra bruscamente con un sonido amplificado, los títulos de crédito empiezan a desfilar acompañados por una música compuesta de ruidos y sonidos ambiente: Puertas que chirrían y se cierran violentamente, pájaros, gotas de agua que caen, rechinamientos en la arena... y el molino que chirría durante toda la escena. El molino, el viento que sopla, las articulaciones que se quiebran... todo está basado en sonidos naturales mientras que el resto de la película está orquestada por la música de **Ennio Morricone**. Originalmente, se había compuesto una música para esta escena pero por lo visto no quedaba bien. Decidieron pues orquestar la banda sonora de ésta manera tan compleja para la época.

Los tres individuos esperan a que llegue el tren mientras pasan el tiempo a no hacer nada. El sonido del telegrama molesta al personaje de **Jack Elam** y éste arranca los cables. Fijémonos en el momento en que el telegrama se para, el silencio se instala durante algunos segundos; el molino y todos los demás sonidos también se han parado. Al cabo de un rato, los sonidos vuelven. Esto nos hace pensar en una especie de banda sonora totalmente artificial.

Mientras que a **Woody Strode** le caen gotas de agua sobre la cabeza y **Al Mulock** cruje sus dedos, una mosca viene a perturbar la tranquilidad de **Elam**; el insecto está escalando el banco y éste desenvaina la pistola para encerrarla con el cañón. La mosca vaga por el cañón y escuchamos el zumbido intenso del insecto. **Jack Elam** sonríe al escucharla. De pronto el zumbido se mezcla con el del chirrido del tren que está llegando a la estación. Al mismo tiempo, los efectos sonoros se amplifican. El crujido, el zumbido, todo ello contribuye a crear un atmósfera de tensión que va creciendo poco a poco hasta la llegada del tren a la estación.

Mientras, unas indicaciones se sobre impresionan sobre la imagen que se mueve y que prepara a los espectadores a los eventos que se van a suceder. A cada martilleo se desprende una parte de los créditos. Podemos leer las últimas palabras de la introducción: *Realizado por Sergio Leone* que aparecen como si estuvieran deteniendo el tren. Asistimos a un nuevo efecto sonoro, el tren escupe humo mientras sigue en funcionamiento y los tres personajes esperan a que alguien aparezca.

El fondo sonoro se convierte en algo muy importante a lo largo de toda la película ya que ayuda a crear una tensión constante. En éste caso por ejemplo el fondo sonoro está compuesto por la locomotora que tose y escupe como si se tratase de una persona enferma.

Cuando los tres hombres están a punto de marcharse, escuchan el sonido de la armónica y se detienen. La partida del vagón parece una cortina de apertura que se abre para presentarnos al personaje principal, Harmonica. El instrumento del personaje de **Bronson**, hace referencia al personaje de Sterling Hayden cuando entra en el bar en el film **Johnny Guitar**. A pesar de toda esta tensión, la violencia es breve. **Leone** se interesa más en los rituales que preceden los momentos de violencia y no a la violencia en sí.

El comienzo de *Paris, Texas* es igualmente interesante desde el punto de vista musical. Los títulos de crédito en letra roja aparecen en el momento en el que empezamos a oír una música con campanas melódicas que se va haciendo cada vez más presente. Es un instrumento a viento que de primeras, nos cuesta identificar. Cuando el título principal de la película aparece, entra la famosa guitarra de **Ry Cooder**; una armonía melódica muy simple con dos o tres acordes que resuenan gracias a las cuerdas metálicas de la guitarra de **Cooder**. Una música muy cercana a ciertas melodías minimalistas escritas anteriormente por **Jurgen Knieper** (compositor de *Cielo sobre Berlín*), fundadas sobre la idea de ida y vuelta entre dos notas a intervalos de un segundo con el fin de crear un efecto azaroso: El viaje volverá siempre a su punto de partida.

Monument Valley, el decorado natural del comienzo de la película nos recuerda al de los típicos westerns. En medio de ese paisaje árido y esa música atípica, el espectador espera ver aparecer un cowboy. En efecto, aparece uno pero sin caballo, con una gorra roja en vez de un sombrero y una botella de plástico en la mano. El cowboy Travis se presenta ante nosotros como un fantasma. A ese paisaje desértico y mítico se incorpora el emblemático halcón que se posa y que reconoce a Travis como a un viejo amigo.

En unas vastas llanuras desérticas, la música contribuye a crear un efecto muy curioso de confrontación gracias también a las vibraciones de las cuerdas de guitarra en plano macroscópico. El sonido de los pasos permanece en primer plano mientras que los acordes musicales de la guitarra resuenan. Notamos la importancia de los planos sonoros cuando Travis bebe, tira su botella y sigue caminando, incluso podemos oír el sonido de las alas del

halcón. Tenemos la sensación que **Wenders**, con esta introducción, intenta crear claramente un homenaje a los westerns.

En las introducciones de ambas películas, la música interviene en el mismo instante en el que aparecen los títulos de crédito y entonces la dimensión sonora se va instalando paulatinamente mientras que las diferentes apariciones de los títulos de crédito van siguiendo los acordes de la melodía.

3. Definición del protagonista a través de la música

Los protagonistas de ambas películas tienen varias características que guardan relación con la misma música que ha sido compuesta; la armónica de *Hasta que llegó su hora* o la guitarra de *Paris, Texas* son la máxima expresión del mutismo de los personajes. Ambos personajes surgen como fantasmas y desaparecen de la misma manera ya que al finalizar la película no sabemos de dónde vienen y a dónde se dirigen pero la banda sonora les va a acompañar a lo largo de todo el metraje. En el film de **Leone** podemos destacar un momento que puede ayudar a entender el significado del personaje “fantasma”. Cuando por ejemplo Frank pregunta a Harmonica sobre su identidad, éste se limita a darle nombres de varias personas muertas. ¿Podríamos pensar que Harmonica se siente identificado con esos “fantasmas”?

El protagonista de la película se materializa por un sonido de armónica. La misteriosa melodía del instrumento se escucha antes de que **Charles Bronson** aparezca de detrás del vagón jugando el papel de importante significante sonoro. Vemos como el concepto de **Leone** es el de darle vida a la música, la armónica es más que un instrumento, es un personaje.

Los dos enigmáticos protagonistas de cada una de las películas son presentados por temas musicales en paisajes desérticos. Parece como si las notas tomaran tal relevancia que parecieran palabras. La música y el espacio árido y extenso completan la figura de los personajes. Son protagonistas que salen de ninguna parte y que nos llevan a pensar que son como espectros ya que, como sabremos al final de la película, no viven más que para honrar su pasado y desaparecerán nada más arreglar sus cuentas pendientes. De ahí la buena elección del actor **Harry Dean Stanton** como protagonista de *Paris, Texas*, un rostro poco conocido para el gran público. Parece un hombre que podría pasar desapercibido, marcado por las arrugas y el transcurso de la vida.

4. Los temas musicales en relación con los personajes

La música de las películas puede ser considerada como un lenguaje no verbal creando una comunicación afectiva directa con el espectador. En el caso de *Paris, Texas* las notas musicales de **Cooder** acompañan la soledad del personaje; cada vez que Travis está solo se oye su tema musical. Después de llegar al pequeño motel, Walter decide ir a buscar ropa y deja a su hermano sólo en la habitación. Los acordes de la guitarra resuenan como si la melodía fuese interrumpida para esperar a que Travis esté solo. Abre el grifo de la ducha y escuchamos como empieza a tararear una canción. Una vez más el personaje se expresa a

través de la música. Más tarde, en la casa de Walter, escucharemos a Travis cantar en español mientras que friega los platos.

Una escena filmada desde el interior del coche nos enseña el paisaje crepuscular, acompañado una vez más de una variación del tema de **Ry Cooder**. Travis está sentado sobre la cama, cuando su hermano aparece, la música deja de sonar. Tenemos la impresión de que el tema acompaña constantemente la soledad del personaje transmitiendo tristeza y melancolía.

En el film de **Leone** cada personaje también posee su tema musical, un instrumento de música que juega con las armonías y los contrapuntos. La música de **Ennio Morricone** le añade una dimensión sonora indispensable.

En *Hasta que llegó su hora*, cada personaje presenta un tema musical diferente. Después de la introducción de Harmonica, asistimos a la escena de la masacre de la familia McBain en la granja. Nos fijamos en como el silencio ayuda a subir la tensión. La familia siente que un peligro les amenaza aunque no saben exactamente de que se trata. Cuando el niño pequeño se queda solo y los malos salen de los matorrales, la música se amplifica y descubrimos el tema de Frank titulado *As a Judgement*. Una trompeta y una guitarra amplificadas representan al personaje de **Henry Fonda** pero también la representación de la venganza, un tema recurrente en la película. Es interesante destacar como el sonido del revolver se mezcla con la llegada del tren. Recordemos la escena del principio, cuando se funde el zumbido de la mosca de **Jack Elam** con el ruido de la locomotora.

Otra composición de **Morricone**, *Bad Orchestra* (y que recuerda a una música de saloon), acompaña la llegada del tren a la estación. La cámara parece que filmase la vida en el Oeste. Seguidamente nos introducen al tercer personaje de la película: Jill McBain (**Claudia Cardinale**). Su tema orquestal comienza a sonar acompañándola hasta el paisaje de Monument Valley. El leitmotiv adquiere en este contexto una dimensión diferente que el comienzo de la película de **Wenders**.

Finalmente llegamos a la presentación de Cheyenne (un enorme **Jason Robards**), también a través de la música como no podía ser de otra manera. Mientras que Harmonica aparece por detrás de las cortinas, Cheyenne lo hace de detrás de una puerta casi de manera sobrenatural. Entra siempre con fuerza, golpeando las puertas y acompañado de una música tristona y melancólica.

Los temas musicales se vuelven rápidamente familiares para los espectadores ya que reconocemos la presencia de los personajes gracias a la música; cuando Harmonica juega por la noche y enciende un cigarrillo o cuando aparece Cheyenne por detrás de la puerta en el momento en que Jill está a punto de marcharse. El movimiento de cámara de **Leone** nos hace descubrir el personaje y su tema empieza a sonar. Cada uno está relacionado a un tema musical y a una entrada en escena diferente.

Es curioso constatar como **Morricone** crea un espacio sonoro con cada personaje, privilegiando un instrumento para cada uno. Cuando escuchamos a lo largo del relato uno de los temas musicales en concreto, sabemos que tal personaje está presente o que se hace destacar.

Si el papel de la música es el de conciliar los contrarios y controlar la fuga existencial del paso del tiempo, **Morricone** llega a expresar este concepto de manera notable cuando aparece la música en el duelo cara a cara entre Frank y Harmonica.

5. La música reemplaza las palabras

La importancia de la música en el western está subrayada por la falta de palabras las cuáles adquieren un papel secundario. Veamos algunos ejemplos: La segunda aparición de Harmonica cuando está vendando sus heridas en un sombrío rincón. Rápidamente lo reconocemos en el momento que oímos el instrumento. Cheyenne lo descubre gracias a una lámpara colgada en el techo que se balancea e ilumina el rostro de Bronson mientras la música se amplifica. No dice nada, simplemente toca su armónica, es su manera de comunicarse. La nota errónea que toca Harmonica en el momento en que Cheyenne se prepara a marcharse del bar, parece el elemento de una coreografía perteneciente a un ballet teatral.

Otro ejemplo que hace resaltar la importancia de la música con respecto a la palabra y a la puesta en escena es cuando Jill llega a casa y descubre que su familia ha muerto. Es el único momento donde se muestra a Jill compartiendo una escena con la familia McBain, ya que el resto de esta relación la conoceremos a través de diálogos. En esta escena los planos sobre **Cardinale** y la música que le acompaña, reflejan la relación sentimental entre mujer y marido. Hay largos planos que muestran las reacciones de los personajes donde los rostros de los actores indican todo lo que debemos saber sobre sus pensamientos y sus sentimientos. Un poco más tarde, Jill escucha el tema musical de Harmonica quien le va a impedir salir de la casa. Parece que estamos ante una víctima de una tentativa de abuso sexual.

En el momento en que se produce la confrontación entre Frank (personaje que representa el poder a través de su autoridad) y Morton (que utiliza el dinero como un arma mucho más potente), vamos a escuchar una música de piano en “*trémolo*”, con notas aceleradas, que van a transmitir una tensión entre esas dos grandes potencias del Oeste. Fijémonos por ejemplo en la escena en la que Morton va a comprar a los hombres de Frank para que la vía férrea llegue al Pacífico. De ahí sale ese cuadro con el mar, y el tema musical que representa el poder y la ambición. Encontramos la misma melodía casi al final de la película cuando Morton moribundo, intenta levantarse mientras que Frank le apunta con su revólver.

En *Paris Texas*, la guitarra de **Ry Cooder** llega a transmitir la relación de acercamiento entre Travis y su hijo. Travis acompaña a Hunter a la salida del colegio, camina a escasos metros de él y en cuanto se detienen empieza a sonar una alegre melodía. Travis atraviesa la calle para acercarse a su hijo. Parece como si las palabras no fueran necesarias, la música y los gestos reemplazan al diálogo que podía haber existido entre padre e hijo.

6. *La noción espacio-temporal con respecto a la música*

A) *La noción espacial*

La importancia del espacio y del tiempo con respecto a la música, adquiere un papel fundamental en la elaboración de escenas de ambas películas. Desde el principio, observamos el trabajo de montaje para pasar de grandes planos generales - el desierto, la carretera o la estación en medio del paisaje árido (en **Wenders**) a planos generales que describen las acciones cotidianas de los personajes (en **Leone**). La música en ambas películas resuena en un amplio espacio desértico. Prestemos atención a la reverberación de las cuerdas de la guitarra o en el ruido incesante del molino de viento. El realizador italiano es especialmente conocido en filmar los detalles amplificando los menores efectos, tanto visuales como sonoros.

Las últimas escenas de ambas películas se desarrollan en espacios bien diferentes: El duelo entre Frank y Harmonica tiene lugar en un lugar abierto e iluminado, reconstituido para las necesidades de la película, un espacio delimitado por el cielo y la tierra. El duelo entre Travis y su mujer se desarrolla en un espacio cerrado, una cabina de peep-show. La música juega un papel importante en estas dos escenas, a pesar de la presencia constante de diálogo en el final de la película de **Wenders**.

Frank regresa al tren de Morton y se encuentra con todos sus hombres muertos. La música de **Morricone** acompaña al paso caballo, es una música basada en *Don Giovanni* de Mozart, parece un canto fúnebre. La música se va amplificando al mismo tiempo que descubrimos el paisaje.

La cámara sigue a Jill a su llegada a la estación. Al final del travelling, la cámara se alza verticalmente por encima del tejado para seguir a **Cardinale** y mostrarnos un plano general de la ciudad en construcción. Mientras la música sube “in crescendo” y la voz de la soprano **Edda Dell’Orso** se eleva.

Gracias al flashback sobre el pasado de Harmonica averiguamos que su hermano fue colgado, en un arco en medio del desierto. Una imagen que refleja la brutalidad ancestral.

En *París, Texas* el tema melancólico de **Cooder** está sobre todo presente cuando se nos muestran los paisajes épicos de Texas. El paisaje presenta casas aisladas, cables eléctricos, un depósito de agua y un molino de viento - elemento típico del western. Aquí la noción de espacio es interesante ya que vamos a pasar de un espacio abierto al comienzo de la película a un espacio infinitamente más pequeño, el peep-show.

B) El dato temporal

Uno de los roles más importantes de la música consiste en comprimir el tiempo para crear una elipsis; la guitarra de **Cooder** acompaña a los dos hermanos durante todo el trayecto hasta el momento en que Walter se despierta en su coche, el tema musical se funde con el ruido del tren (como en el western de **Leone**). Después de haber atravesado la vía férrea, el diálogo continúa y la música se reinicia. Los hermanos comienzan a reestablecer su relación.

A medida que la película avanza, la música de **Cooder** va adquiriendo diversas variaciones de temas musicales que se irán desarrollando a medida que Travis evoluciona como personaje. La música sirve de lazo de unión en la continuidad de las imágenes; Walter va a buscar a su hermano en avión, juega con una peonza, mira su mapa de carreteras en la gasolinera. El primer viaje de Travis con su hermano le permite recordar el pasado y revelar el misterio de su propia concepción. Desde Texas a Los Ángeles, Travis comienza a recuperar el habla y a reactivar el recuerdo de sus padres: Las bromas crueles de su progenitor, el sufrimiento en silencio de la madre y toda su historia común.

Otro ejemplo de cómo la música ayuda a comprimir el tiempo está representado en la salida de Travis con su hijo Hunter hacia Houston, la escena en la que hablan a través de los walkies-talkies o aquella secuencia entre Travis y Hunter donde esperan la llegada de Jane pero sin dirigirse la palabra, hasta que ambos se quedan dormidos. Las cuerdas musicales que pertenecen a esta música diegética, crean la ilusión de despertar al pequeño Hunter pero, como lo veremos en las imágenes, se trata de un helicóptero lo que le saca de su sueño. El instrumento de viento de la composición musical se funde con el frenado del coche de Jane. La persecución de la madre se inicia y la música se vuelve más rítmica, acompañándole hasta su llegada al peep-show donde la melodía se desestructura para detenerse al mismo tiempo que el coche.

Durante toda la primera escena del peep-show, no hay música, sino simplemente una composición de guitarra de un grupo de rock que se prepara para tocar. Esto contribuye a crear un ambiente algo sórdido e incómodo en el interior del establecimiento. A partir del momento que su hijo le pregunta si su madre estaba ahí arranca la música y se empieza a crear otro ambiente dando lugar a un diálogo entre Travis y su hijo. Posteriormente pasamos a una escena de noche. Salen del bar y la música de transición se instala nuevamente hasta que llegan a un local e inician una conversación. Notamos como el tema musical ha sido utilizado para crear una elipsis, hemos pasado del día a la noche.

C) El flash-back y los recuerdos

El recuerdo y el flash-back están acompañados por la música de una manera bien diferente en cada una de las películas.

En *Paris, Texas* nos encontramos con dos temas musicales que sirven principalmente para rememorar recuerdos nostálgicos. El resto son variaciones de los temas originales que aparecen por primera vez cuando en la cafetería, Walter comienza a hablar con su hermano sobre su hijo Hunter. Vemos como Travis llora pero no pronuncia ni una palabra. Una vez

más, la música habla por el personaje. Esta melodía nostálgica aparece por segunda vez cuando la familia visiona los films de Súper 8. Es una música diegética, una especie de country mexicano, dónde se logra apreciar un acordeón, compuesta por una guitarra clásica, una guitarra eléctrica, una guitarra de blues y algunos fragmentos tocados por un piano de salón. De repente la música cesa al tiempo que la proyección se para y las luces se encienden. Se crea la ilusión de cómo si la música hiciese parte de la diégesis. Gracias a estas imágenes, la complicidad entre el padre y el hijo sustituye a la desconfianza. Esta melodía se repite cuando Travis va a buscar a su hijo al colegio. Como si el padre quisiera rememorar el tiempo pasado cuando iba a buscarlo, le hace un gesto de la mano y oímos esta música nostálgica, pero Hunter se niega a acompañarlo y se va con su amigo.

La imagen del flash-back en la película de **Leone** está siempre acompañada por el tema musical de Harmónica. Esta representación del flash-back interviene dos veces cuando el hombre con la armónica se encuentra en presencia de Frank, seguido por zooms cada vez más precisos sobre su rostro que dan la impresión de que una segunda película esta subyacente y que desfila en su memoria en ese preciso instante. El espectador se pregunta sobre el sentido de esos dos planos que anticipan una escena. Efectivamente, al cabo de un rato vendrá la respuesta cuando descubrimos que se trata de un recuerdo; el del violento y sádico asesinato perpetrado por Frank, del hermano mayor de Harmónica. Los dos planos anticipan de manera enigmática la evocación de una escena pasada. Durante el duelo observamos que la melodía de Harmónica que no resulta ser la habitual, resuena mientras la cámara hace un primerísimo primer plano de los ojos de **Bronson**. Los primeros planos en la película de **Leone** adquieren un carácter más bien fantástico, un estilo diferente en comparación con los otros encuadres. A medida que aparecen los flash-backs estos irán adquiriendo mayor visibilidad; borrosos al principio, los rasgos de Frank se van descubriendo de forma cada vez más clara. Hasta que vemos el plano de él con el instrumento en la mano poniéndoselo en la boca del joven Harmónica (bajo el tema de Frank *As a Judgement*). En realidad, **Morricone** ha fundido los fragmentos temáticos en una misma composición. El referente de esta melodía se muestra en un gran cuadro que concentra todos los elementos del personaje: Su rabia, su salvajería y su amenazante “melomanía”. Cuando Fonda va a matar al hermano mayor de Bronson, la música se desvanece poco a poco. Vemos como la música acompaña extremadamente bien ésta escena. Mientras comparten flash-back, Frank devuelve su último suspiro a Harmónica a través de su instrumento. Ahora es Frank el que habla a través del instrumento musical que se encuentra en su boca y acabará por derrumbarse con la última nota musical.

7. La música como elemento de ambiente

Un claro ejemplo de cómo la música logra crear un ambiente determinado lo encontramos en la escena del principio de *Paris, Texas*; Travis está buscando algo para beber, entra en un bar y oímos en segundo plano una melodía de vals mejicano que proviene de la radio. Tras el título de la película y del paisaje desértico, esta música no añade nada a la narración, no hace más que confirmar que nos encontramos probablemente en el sur de los Estados-Unidos.

En ambas películas nos encontramos con dos extrañas y misteriosas escenas que representan tiempos muertos que merecen ser comentados desde el punto de vista de la música y de su estructura. En *París Texas*, Travis camina sobre un puente con un fondo azul y se encuentra

con un foco iluminado. Desde lo alto del puente, un hombre grita improperios confusos hacia los automovilistas. Escuchamos la música, otra variación del tema musical de **Cooder**. Los acordes de la guitarra resuenan de manera totalmente desmesurada, lo cual entra en relación con la singularidad de la escena. Travis no dice nada, simplemente escucha. Esta escena surrealista parece una referencia directa a la película de **Don Siegel**, *La invasión de los ladrones de cuerpos*. Como Travis, éste pobre hombre es un fantasma del celuloide surgido de una película olvidada. Nadie le escucha, nadie le devolverá a la vida. Casi al final de la película, Travis ebrio después de haber bebido toda la tarde, comienza a hablar con su hijo sobre sus abuelos y le comenta que su propio padre está enfermo. Un ambiente extraño se establece, se oyen sonidos graves que recuerdan a los sonidos que escuchamos en las películas de **David Lynch**. Este ambiente musical bizarro contribuye al discurso ambiguo y misterioso de Travis.

En la película de **Leone**, asistimos a la única escena de amor de toda la película. Esta escena entre Frank y Jill, es interrumpida de forma curiosa por la escena de diálogo entre Frank y Morton. Hemos pasado del inicio de una escena romántica a una situación de duelo. Sus roles se invierten ya que Frank se convertirá en el líder de los malos. Luego pasamos a una escena de día, Harmónica y Cheyenne están en el desierto. Finalmente, volvemos a Jill y Frank acostados en la cama. La variación del tema de Jill suena para añadir más romanticismo a la escena.

Otra escena interesante donde la música se convierte en un elemento fundamental de la intriga es aquella en la que los hombres de Frank se preparan para matar a su propio líder. En esta escena, el espectador se pone en el lugar de Harmónica. Lo que está viendo lo descubrimos al mismo tiempo como espectador. Frank tiene malas sensaciones y sale del saloon. La música ayuda a crear una tensión que va evolucionando poco a poco. El gag del reloj es una clara referencia a una escena de la película *Solo ante el peligro*; la sombra de un fusil indica el mediodía en el reloj. “*El tiempo pasa rápidamente*” señala **Bronson**. Esto hace que Fonda mire el reloj y mate al tirador.

8. La música con respecto al duelo

Comparemos ahora las dos últimas escenas de las películas en donde asistimos a diferentes duelos. El primero entre Harmónica y Frank es evidente, la música y los gestos cobran toda su importancia. El otro duelo, el cara a cara entre Travis y Jane, la palabra cobra más relevancia en detrimento de la música.

Travis visita a su mujer por segunda vez en el peep-show. Va a revelar su identidad a través de una historia. Vemos el rostro de Jane quién reconoce esa historia y comprende que es su marido quién le está hablando. El melancólico tema musical utilizado para recordar el pasado comienza a sonar. Cuando ella se acerca al espejo y le llama, la música cesa. Su papel es el de reforzar la carga dramática del monólogo de Travis e invitar a los espectadores a imaginar lo que le está contando.

El papel de la música en el western es mucho más complejo. Frank y Harmónica están destinados a enfrentarse. Escuchamos la llegada de Frank, es un canto fúnebre de trompeta,

como si un grupo de mariachis acompañasen su llegada. Un tema musical que anuncia un duelo; los dos hombres se ponen en posición. Al ritmo del tema musical de Frank, *As a Judgement*, **Fonda** da vueltas alrededor de **Bronson**. La manera en que los dos hombres se sitúan recuerda una danza o una marcha militar. No hay diálogos, simplemente música, como en el comienzo de la película que empieza con sonidos amplificados. Todo está basado en la música y en los gestos. Si los límites espaciales son creados por el posicionamiento de los personajes, los del tiempo están creados por la cadencia de las imágenes y por la música que los acompaña. Los protagonistas reconocen su “status ficticio”, no son más que fantasmas divinizados.

La música se detiene al cabo de un rato y el silencio se instala; gran plano de Harmonica para comprender el recuerdo que le ha llevado a la búsqueda de Frank. Es el tiempo de la retórica, un tiempo muy artificial. La música se ha vuelto fundamental en el ritual preparatorio que va a afrontar a estos dos hombres y desaparece para seguir con el flash-back acompañado por otra música; un joven **Henry Fonda** saca una armónica de su bolsillo, el mismo que **Bronson** toca durante toda la película. Su origen va a ser revelado y la música amplifica esta escena. Gran plano sobre **Fonda**. Coloca la armónica en la boca del joven indio: Es **Bronson** cuando era niño y lleva sobre sus espaldas a su hermano que tiene una soga alrededor del cuello. La música que acompaña esta escena se amplifica y nos preguntamos cuánto tiempo el joven indio resistirá. Planos de rostros sonrientes de Frank y sus hombres (como en las películas de **Eisenstein**) y el joven Harmonica cae al suelo. Volvemos al duelo. **Fonda** ha sido herido y da su último suspiro a la armónica al mismo tiempo que vemos el flash-back.

9. Las despedidas de Travis y Harmonica

Los dos héroes de ambos “westerns”, Travis y Harmonica, vuelven a marcharse después de haber establecido el orden. Travis se transforma en padre a través de una buena acción, un sacrificio, dejando a Hunter con su madre.

Después de su duelo, Harmonica entra en la casa. Jill está feliz pero rápidamente comprende que él no se quedará con ella. Acaba de cumplir su misión, tiene que marcharse. A lo mejor “someday” volverá pero Harmonica sale por la puerta y tenemos la sensación de que no volverá jamás.

Travis volverá a marcharse en solitario en su coche-caballo con una sonrisa en sus labios, con el sol poniente como único posible porvenir. No sólo ha logrado reconstituir una familia, sino que también ha aliviado tanto su sufrimiento como el de Jane. Es una reflexión sobre el estatus del padre como héroe de su propia desaparición. La madre y el hijo reunidos, Travis se da la vuelta al ritmo del leitmotiv de **Ry Cooder** y se dirige hacia la nada después de que los daños hayan sido reparados.

Harmonica, que vemos por primera vez sobre su caballo, se va con Cheyenne al ritmo del tema dinámico de éste (compuesto por un banjo y un piano eléctrico). Pero se detiene y el silencio se establece para dejar a Cheyenne dar su último suspiro; un último acorde para que el tema musical se finalice. Los dos cowboys no tienen su lugar en el mundo moderno y tienen que desaparecer.

Jane (**Kinski**) y Jill (**Cardinale**) respectivamente quieren que sus héroes se queden, pero no se dan cuenta de que el destino de sus respectivos cowboys ya estaba anunciado desde sus primeras apariciones en pantalla. Regresarán de la nada y volverán a ella de la misma manera en que aparecieron.

Hay que señalar que los últimos planos del western desconciertan; Harmonica partiendo solo con el cadáver de Cheyenne y los panorámicos sobre los trabajadores a los cuales Jill lleva agua. El tema musical de Jill amplifica la imagen final de la película. Da de beber a los constructores de la ciudad. Ahora le toca a ella asumir responsabilidades. El sueño de McBain se va a convertir realidad.

Las mujeres en ambas películas poseen un papel ambiguo porque ambas son madres con un extraño pasado y con una presencia muy sexual. En *Hasta que llegó su hora*, Jill tiene que ocuparse de esta civilización naciente que construye la ciudad, primero porque esa era la idea de su marido asesinado y luego porque el progreso está latente. Jill es el futuro, el resto está condenado. En *París, Texas*, Jane es la madre ideal para ocuparse del pequeño Hunter. Travis deja sola a su mujer pero su destino rebosa un gran porvenir.

10. Conclusión

Como hemos podido constatar a través de estas dos películas que acabamos de analizar **Sergio Leone** y **Wim Wenders** son realizadores que dan mucha importancia al componente musical. La relación de la música con los personajes, los recuerdos, el espacio y el tiempo, está presente a lo largo de la película.

En el largometraje de **Wenders**, sentimos la presencia de dos temas musicales; la guitarra de **Ry Cooder** para acompañar los paisajes llanos y la guitarra clásica como melodía melancólica para rememorar recuerdos. Los silencios son tan importantes como las escenas de diálogos y a veces sentimos una ligera improvisación en el juego musical de **Cooder**. En efecto, *París, Texas* llega al espectador por su coherencia y su simplicidad en el desarrollo de las acciones aunque el recorrido de Travis es también arriesgado y aventurado, al igual que percibimos con la música.

En la película de **Leone**, el acompañamiento musical es casi permanente comprendiendo diferentes “leitmotifs” musicales muy característicos. Los detalles sonoros y los silencios cobran gran relevancia hasta el punto de que ayudan a crear una dimensión sonora con respecto al espacio desértico. La personificación de los temas musicales, llevada mucho más lejos por **Leone** y reforzada por el recurso de ciertas fuentes musicales, aquí se vuelve mucho más presente que nunca dentro del cine americano.

Es interesante constatar las similitudes que existen entre estas dos películas desde el punto de vista temático y estructural; *Harmónica* representa el típico héroe de western y Travis el típico héroe actual. También resaltar el papel de la mujer y su posición social al final de la película. Los planos a veces duran su tiempo con el fin de dejar a los personajes *respirar*. Las acciones se van sucediendo calmadamente para que los personajes tengan tiempo de evolucionar. Pero la música funciona de manera diferente; mientras que los temas musicales de **Cooder** añaden un ambiente sonoro casi místico a los paisajes americanos, las composiciones de **Ennio Morricone** amplifican las escenas, mostrando vastos paisajes pero también participando en la dosis emocional del carácter de los personajes.

Si estas composiciones musicales no fuesen acompañadas por escenas cinematográficas, la carga dramática no sería la misma en cada una de las películas. La música cobra todo su sentido con las imágenes.